

Título del trabajo: La herencia del color mudéjar en las arquitecturas pintadas en Málaga:  
blanco de estuco, amarillo de ocre y rojo de almagra.

Nombre y apellido del autor: Eduardo Asenjo Rubio

Dirección postal completa: C/Jinetes n 11, escalera 1, 3 centro, 29012 Málaga.  
ear@uma.es Teléfono: +0034609139091

Universidad en la que trabaja: Departamento de Hª del Arte. Universidad de Málaga.

# **LA HERENCIA DEL COLOR MUDÉJAR EN LAS ARQUITECTURAS PINTADAS DE MÁLAGA: BLANCO DE ESTUCO, AMARILLO DE OCRE Y ROJO DE ALMAGRA**

## **1 Introducción**

Abordar la pintura mural y los esgrafiados de la arquitectura en general no suele ser tarea fácil, máxime cuando implica toda una serie de toma de decisiones importantes que afectarán a la imagen final del inmueble, y muy especialmente tendrá un impacto importante en su entorno. Si además le añadimos el calificativo de histórico se puede complicar aún más, y lo hace en la medida en la que estamos habituados a identificar que el color al tiempo que es una piel externa es un componente fundamental en la lectura global de un inmueble. Pero las superficies pictóricas tienen infinitas particularidades, en primer lugar su ubicación: externa o interna, antigüedad de la misma y su adscripción a una estética, técnicas y pigmentos, estado de conservación, las formalidades compositivas, etc. A todo lo anterior hay que aunar una realidad reciente, su apreciación institucional y social o al contrario.

En este trabajo me voy a centrar en las pinturas murales de fachada, cuya casuística es bastante peculiar, y sobre todo en Málaga por la gran contribución que ha hecho a su conservación en las últimas décadas, y con especial atención en aquellas que presentan una vinculación con la estética mudéjar, a través de los colores y el repertorio ornamental. Dado que el espacio del que disponemos no es muy amplio me centraré sólo en las composiciones de hojas, gotas de agua o escama de pez.

Aunque pueda parecer extraño este legado cultural ha estado prácticamente condenado a perderse en una larga fase que ha durado desde los años 80 hasta casi finales de los años 90 del siglo XX; en cambio, en los últimos 20 años se ha integrado en la ciudad y en sus

dinámicas culturales<sup>1</sup>. No obstante, aunque aún queda por hacer una labor crucial en lo tocante a su comunicación. Y ante la evolución cromática y formal de estas fachadas pintadas sí que es importante poner el acento en los puntos de inflexión que han marcado un antes y un después en su cronología.

El caso de Málaga es bastante interesante porque habiendo articulado un estudio del color del centro histórico en 1996 bajo la dirección de Joan Casadevall, posteriormente ha quedado vinculado al PGOU (Plan General de Ordenación Urbanística) con un nivel de protección específico (Grado II). De este modo, ha pasado de ser el primero un documento orientativo en cuanto a recomendaciones a otro normativo, con todo lo que ello implica. En ese período de tiempo de 1996 a 2011, y de esa fecha a la actualidad esas dos etapas representan lo más importante en materia de intervención que ha hecho que podamos decir que Málaga fue y actualmente es una *urbs picta*, como lo son Roma y Génova, Granada, Écija, entre otras muchas. Lo que las diferencian es el modo en el que han sido identificadas, comprendidas, asumidas, conservadas con criterio, gestionadas y puestas al servicio de la sociedad.

## **2 La herencia mudéjar en Málaga y su proyección en la Edad Moderna**

Para poder enlazar las fachadas pintadas de finales del siglo XVII y buena parte de la centuria siguiente en relación con el legado cultural del arte mudéjar debemos retrotraernos en el tiempo y en la estética, es decir, a los siglos XI al XVII en el caso de Andalucía, y a un modo de construir y ornamentar la arquitectura. Lo singular de Málaga es que hasta 1487 formó parte del sultanato de Granada por lo que su herencia estética seguía anclada en la tradición constructiva y ornamental delimitada por ese territorio casi a las puertas del siglo XVI. Los muros de tapial o de ladrillo se revestían de lechadas de

---

<sup>1</sup> E. ASENJO RUBIO, *Urbs picta: el legado cultural de las arquitecturas pintadas en Málaga*, Málaga, Fundación Cajamar, Universidad de Málaga, 2008, pp. 455-459.

yeso que eran susceptibles de recibir pintura mediante una incisión en el muro aún fresco, o bien realizar esgrafiados, posibilitando la producción de formas esencialmente geométricas y vegetales. No resulta complicado seguir los motivos ornamentales que presidieron esas fachadas o incluso las que se mantuvieron a lo largo de la Edad Moderna que, salvo excepciones, prodigaron esa herencia ornamental, unido a los nuevos repertorios artísticos propios de la época que dieron un giro definitivo al mediar el siglo XVIII. Para clarificar esta cuestión hay que tener en cuenta dos acontecimientos interesantes, una la normativa concejil que se produjo desde la baja Edad Media hasta la Edad Moderna, en donde los oficios de albañil, carpintero y pintor pueden aportar argumentos enjundiosos, aunque no siempre tenidos en cuenta en los estudios de este tipo<sup>2</sup>, y dos, la arqueología como hilo conductor y memoria visual de los restos encontrados.

Comenzando por la primera, si nos ceñimos a un ámbito geográfico específico como es Andalucía, y seleccionando las normativas municipales de Córdoba (1493, nuevamente editadas en 1548), Sevilla (1519, reeditada en 1632), Granada (1522, reimpresas en 1670) y Málaga (1556, reimpresas en 1611), podremos obtener un panorama bien interesante del oficio de pintor, y la variedad existente dentro de esta categoría.

En primer lugar, antes de abordar ese análisis conviene matizar la esencia de este tipo de normativas, que no podía ser de otro modo que regular, normalizar la vida en común a través de los oficios, en unión a su poder fiscalizador y punitivo cuando se incumplían las normas. Sobre la base de este aserto, y adentrándonos dentro del oficio de pintor hay que

---

<sup>2</sup> En el análisis que he podido hacer prácticamente se reducen a estudios genéricos sobre las ordenanzas concejiles, o relacionados con los gremios. C. RALLO GRUSS, "Aportaciones de un texto en el Boletín de la Academia a la pintura mudéjar", *Academia* 87, 1998, pp. 243-246. A. MORENO MENDOZA, "La pintura en la ciudad de Úbeda en el siglo XVI: Una aproximación histórica", *Laboratorio de Arte*, 15, 2002, p. 84. J. LEVA CUEVAS, "Situación socioeconómica de los pintores cordobeses (1460-1550). Aportaciones al estudio del retablo de San Agustín", *Ámbitos. Revista de estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 14, 2005, pp. 22-24.

destacar la pintura a lo morisco. A nivel terminológico constatamos que Córdoba fue la primera en dejar de usar ese término cuando se reeditaron en 1548, frente a Sevilla, Úbeda o Málaga que aún mantuvieron su vigencia. El hecho de que perdura en algunas ordenanzas este término hasta el último tercio del siglo XVII indica lo enraizado que estaba en la tradición. Si además tenemos en cuenta que la representación ornamental oscilaba entre la apariencia matérica, como el ladrillo en su variedad de formas, o las formas vegetales con sus correspondientes evoluciones era completamente lógico que al no usarse la epigrafía este lenguaje ornamental no tuviera componentes político-religiosos, y, por lo tanto, perdurase ajeno a todo tipo de complicaciones ideológicas que, por otro lado, en el siglo XVIII ya no tenían razón de ser. De este modo, ese vocabulario artístico encontró en la frecuencia de su uso, formulado con variaciones a través de las décadas un vehículo para perpetuar su memoria.

Una de las conclusiones a las que he llegado analizando la documentación del oficio de pintor a lo morisco, pintor de alíceres o alícares y pintura al fresco o a lo romano es la formación técnica de estos artistas. Seguramente esa especialización tenga que ver más con los objetivos taxativos y reglamentarios de los oficios que con la individualización de pintores por técnica, entre otras razones, por la forma en la que se compartía el conocimiento al ser un gremio. De hecho, tenemos conocimiento de pintores de lienzos, que también lo fueron en el ejercicio de la pintura mural de exteriores. En muchos contratos que se conservan en los protocolos notariales, habitualmente se hace referencia sólo al oficio de pintor. En última instancia, podría tratarse de pintores capacitados según sus habilidades técnicas para abordar una, dos o varias técnicas. El término de pintor de alíceres o alícares tampoco pasa desapercibido, debido a su origen. El diccionario de Covarrubias es bastante claro al respecto: “Vocablo morisco; son los azulejos que hace

guarnición en las paredes y en el suelo y remata la obra. Otros lo llaman alizares.”<sup>3</sup> En léxico de Alarifes de los Siglos de Oro: “Zócalo de azulejos destinado a cubrir la parte inferior de las paredes de una estancia.”<sup>4</sup> Lo que no cabe duda es que el término recogido en léxico de alarifes nos da una idea de un mundo laboral que interactuaba con otros colegas, como podrían ser los alarifes o los carpinteros que a través del uso de las armaduras o de otros modos constructivos prolongaron toda esa abigarrada herencia cultural que desde siglos formaba parte de la identidad del Reino de Castilla en la baja Edad Media, y tras la unión de los dos reinos se perpetuaron aún más si cabe. Ambas definiciones coinciden que son azulejos para guarnecer o proteger el muro, lo que hoy diríamos un alicatado, sólo que uno aparece en el ámbito de la pintura y otro en el de los constructores, albañiles o arquitectos. Ambas profesiones compartían repertorios formales y seguramente la elección de un muro alicatado o pintado debió cifrarse en términos económicos, seguramente era más barato pintar el muro.

Además aún quedan por introducir otros elementos que nos permita perseguir esa continuidad de lo mudéjar en la pintura mural de Málaga, como es su forma y el color. Hasta ahora sólo hemos hecho referencia a la apariencia textural y vegetal, pero en las ordenanzas no se especifica nada. Para poder establecer ese puente hay que recurrir a la arqueología urbana que en las últimas décadas ha proporcionado interesantes ejemplos que avalan esa conexión. Dos excavaciones arqueológicas han sacado a la luz un repertorio ornamental medieval bien interesante, se trataba de enterramientos cuya decoración parietal externa consistía en esquemas que parecían hojas alargadas o gotas de aguas en rojo de almagra, unido al fondo del blanco del estuco y el amarillo de ocre,

---

<sup>3</sup> S. COVARRUBIAS Y HOROZCO, *Tesoro de la lengua castellana o española según la impresión de 1611, con la adición de Benito Remigio Noydens publicada en 1674*. Edición preparada por Martín de Riquer, Barcelona, 1944, p. 90.

<sup>4</sup> R. GARCÍA SALINERO, *Léxico de Alarifes de los Siglos de Oro*, Madrid, Real Academia Española, 1968, p. 33.

uno pintado y el segundo esgrafiado y pintado. El primero se encontraba en el solar de calle Viento, y el segundo yacimiento fue excavado en 2019 en C/ Huerto del Conde (Fig. 1-2). El caso es que estos son los dos únicos ejemplos que hasta el momento se han localizado en Málaga, y que unos siglos más tarde encontraremos plenamente integrados en su arquitectura civil y religiosa. Esa triada cromática va a presidir toda la arquitectura pintada hasta las últimas décadas del siglo XVIII, cuando se impusieron las fachadas monocromáticas. Pero hasta que llegue ese momento tendremos que recorrer un amplio camino para comprender los puntos que marcaron la inflexión en su evolución.

### **3 Evolución y análisis de las fachadas pintadas de Málaga: el legado cultural mudéjar**

Para hilar con lo anterior tenemos que tener en cuenta algunos precedentes castellanos en la decoración de esgrafiados de hojas alargadas o gotas de agua o formando la escama de un pez. En Segovia la tradición de esos estudios y los numerosos ejemplos conservados sirven para analizar y comprender unos repertorios formales que, indudablemente, se manejaban como parte de esa herencia tardo antigua que llega hasta la Edad Media y continuó reformulándose en los siglos posteriores, y lo hicieron porque cumplían la función para la que fue diseñado: proteger, conservar y embellecer el muro. Por citar un ejemplo, la iglesia de Santa Eulalia en Segovia muestra una decoración muy rica de gotas o escama de pez en su muro de mampostería<sup>5</sup>. Esta iglesia románica, transformada en su interior por la estética barroca conserva estos elementos que a finales del siglo XVII y hasta la mediación de la siguiente centuria encontramos en Málaga. En el antiguo convento de San Agustín y en el de la Victoria estos motivos ornamentales se presentan dentro de cajones de mampostería entre verdugadas de ladrillo, pero el de la Victoria

---

<sup>5</sup> <https://www.depauw.edu/learn/adelantado/issue8/Robles.html> (Consultado el 20/07/2021)

difiere porque adoptó la forma de escama de pez o una malla muy tupida o compacta (Fig. 3). En el caso de la iglesia de El Sagrario no se adoptó la forma esgrafiada, sino la pintura, pero esta vez las gotas no se representan unidas unas con otras, sino sueltas, tal y como aparecen en los dos yacimientos arqueológicos citados, pudiéndose tratar de unas formas más primitivas por la sencillez y lo rucio de su trazado. En el mismo sentido, pero en la provincia se encuentran mejor definidas formalmente al exterior las gotas bajo el tejado de la nave central de la iglesia de Santa María de la Encarnación en Coin (Málaga). Los primeros años del 2000 trajo consigo nuevas aportaciones respecto a los esgrafiados bien interesantes por su evolución, el primero era más continuista y se encuentra en la calle Viento 10, en donde las gotas de agua quedan suspendidas dentro del cajón de mampostería en sus diferentes tamaños, formando un todo ordenado en perfecto equilibrio. (Fig. 4) En cambio, en un inmueble conservado en el actual recinto del Museo Picasso de Málaga en Postigo de San Agustín, recuperadas como equipamiento, ofrece una composición que difiere de lo anteriormente comentado. La propia estructura del cajón alterna diferentes formas: rectangular, en forma de T, acompañadas de franjas, otras sin ellas que separan la transición de un espacio a otro con elementos alternantes semicirculares y rectangulares de pequeño tamaño, cobrando absoluto protagonismo los interiores de los cajones con unas gotas muy esquemáticas. Hasta ahora habíamos visto la gota de agua como un elemento independiente dentro del cajón, suelto, esgrafiado o pintado, pero con absoluta autonomía en ese espacio que las encierra; sin embargo, esta fachada revela la complejidad del orden y la seriación, las gotas no se colocan en el cajón, sino que se disponen de forma ordenada, una al lado de la otra, es decir, hay una intencionalidad al dejar constancia en el marco compositivo de la fachada de realizar elaboraciones más complejas. De esta forma, el muro se presenta completamente reglado, con más contundencia compositiva, en donde no hay nada dejado al azar. (Fig. 5)



Otro dato interesante que puede afirmarse como ejemplo de la renovación plástica es la superposición ornamental. Hemos podido constatar en los últimos años gracias a las intervenciones realizadas que algunas fachadas fueron susceptibles de recibir al menos dos decoraciones a lo largo del tiempo, como puede comprobarse en la iglesia de San Juan Bautista, en un inmueble de la calle Nuño Gómez, y más recientemente en calle Mártires. Teniendo en cuenta que esta última arquitectura podría datarse a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, lo cierto es que resulta muy revelador que se decidiera un cambio ornamental y quedaran claramente diferenciada esas dos opciones; es decir, había un deseo manifiesto de renovar la fachada en función de la moda. La piel más antigua podría comprender desde finales del siglo XVII hasta los años 30 y 40 del setecientos. Los motivos encajan perfectamente con esa herencia medieval mudéjar de cajones de mampostería entre verdugadas de ladrillo, esquemas geométricos y florales, en donde lidera el esgrafiado, frente a la nueva ornamentación que cambia la técnica anterior por la pintura al fresco e introduce nuevos elementos como la pilastra cajeadada o la rocalla que se impondrán cada vez más conforme avance el siglo XVIII. Este cambio estético y técnico no cabe duda que tiene que ver con la llegada de agentes externos que introdujeron paulatinamente esas innovaciones (grupos o cuadrillas de pintores atraídos por la proliferación de los encargos), produciéndose una fase de transición mixta, en la que se emplearon no tanto la técnica como la integración de ambos repertorios ornamentales. (Fig. 6) Es el caso del actual museo del Vidrio que se encuentra en un inmueble del siglo XVIII en la Plazuela del Santísimo Cristo de la Sangre (Fig. 7). Su fachada es un claro ejemplo de esa transición que ha culminado y derivado hacia un programa ornamental que mantiene en esencia la tradición, pero que avanza hacia la modernidad. Sigue mostrándose el horror vacui de la fachada en ambas plantas, pero interesa la primera con sus ladrillos de rojo de almagra en los que no se embuten los

cajones de mampostería como en décadas anteriores buscando unas formas más realistas, sino que se trasponen cuidadosamente con un borde de hojas que siluetean el perfil, volviéndose a delimitar por una franja en amarillo de ocre, y su interior ya no se reserva para esquemas de gotas u hojas, sino que introduce la representación del continente de África siguiendo el libro de Cesare Ripa. El cambio es bien sustancial, se ha pasado de la materialidad evidente a un tratamiento imaginativo, delicado y eminentemente culto y creativo. Por lo tanto, el cajón de mampostería ha dejado de cumplir su finalidad, fingir una función estructural, y se vuelve en su etapa final en un elemento ornamental con una interesante carga iconográfica en lo que respecta a ese ejemplo. Este inmueble que puede fecharse en torno a los años 60 del siglo XVIII hacía tiempo que ya había puesto fin a la herencia mudéjar de los esquemas de hojas o gotas de agua, dando paso al inmediato triunfo de la pilastra cajeadada, la rocalla, los entablamentos y frontones curvos y partidos.

## **Bibliografía**

ASENJO RUBIO, E. (2008), *Urbs picta: el legado cultural de las arquitecturas pintadas en Málaga*, Málaga, Fundación Cajamar, Universidad de Málaga.

GARCÍA SALINERO, R. (1968) *Léxico de Alarifes de los Siglos de Oro*, Madrid, Real Academia Española.

LEVA CUEVAS, J. (2005) “Situación socioeconómica de los pintores cordobeses (1460-1550). Aportaciones al estudio del retablo de San Agustín”, *Ámbitos. Revista de estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 14, pp. 22-24.

MORENO MENDOZA, A. (2002) “La pintura en la ciudad de Úbeda en el siglo XVI: Una aproximación histórica”, *Laboratorio de Arte*, 15, p. 84.

RALLO GRUSS, C. (1998) “Aportaciones de un texto en el Boletín de la Academia a la pintura mudéjar”, *Academia* 87, pp. 243-246.

COVARRUBIAS Y HOROZCO, S. (1944) *Tesoro de la lengua castellana o española según la impresión de 1611, con la adición de Benito Remigio Noydens publicada en 1674*. Edición preparada por Martín de Riquer, Barcelona.

Fotos:



Fig. 1 Detalle del yacimiento arqueológico de C/ Viento. Foto del autor



Fig. 2 Detalle del yacimiento arqueológico de C/ Huerto del Conde. Foto del autor.



Fig. 3 Detalle de la fachada del convento de San Agustín. Foto del autor.





Fig. 4 Detalle de la fachada del inmueble en C/ Viento. Foto del autor.





Fig. 5 Detalle de la fachada del inmueble en Postigo de San Agustín. Foto del autor.



Fig. 6 Detalle de la fachada del inmueble en C/ Mártires. Foto del autor.



Fig. 7 Detalle de la fachada del inmueble en la Plazuela del Santísimo Cristo de la Sangre.

Foto del autor.



